

漫才における言語生活論

清 原 裕 登

0. はじめに

本稿で述べることは、二点ある。一つは、漫才という演芸をとりあげ、この演芸が、現在いかなる表現形式において伝達されているのかということコミュニケーションの観点から確認していくこと、そしてもう一つは、そのような現在の実情へと至った漫才の変遷を辿り、以て漫才における演者と観客の関わり方に影響を与える諸要素を、言語生活の面から確認することである。

筆者の研究は、最終的には「笑いを誘うコミュニケーションーおもに言語表現におけるものーとは、いかなるものか」を解明することを目指としているが、その足掛かりとして、笑いを誘うことをそもそもの目的とする漫才を選択した。漫才は他の日本の演芸に比べ、日常会話と関わりが深く、漫才の中で演者が行った表現が、日常会話で用いられることもあれば、一方で我々の日常会話が、漫才の演者の表現に影響を与えることもある。特に、大阪ではこの関係が顕著に見られ、各章で述べていくつもりである。つまり、単に演芸の範囲内だけではなく、我々の日常会話へもつながる特徴を有していると推察できることも、漫才を選択した大きな理由なのである。

ただし、筆者は言語表現の分析へと至る前に、コミュニケーションが行われる場面にあつて、コミュニケーションの当事者がそのとき、いかなる発想をもって臨み、表現として生起していくかが非常に重要だと考える。

コミュニケーションが行われる際に存在している様々な状況は、それをどのように捉えるかというコミュニケーションの当事者それぞれの発想において処理され、場面へと至るのである。そして、その場面で表現された言語は受けとられ、理解され、社会化されていく。すなわちコミュニケーションにおける表現は思惟より始まり、社会へと流れていくものとする。

ゆえに、本稿は直ちに言語表現そのものの分析へと移るのではなく、まず漫才におけるコミュニケーションの当事者間の関わり方や、コミュニケーションの当事者それぞれの発想に影響するものを確認し、今後の研究へとつなげるものとした。

1. 漫才の送受と目的の成否について

まずは、現在の漫才をコミュニケーションの観点から分析していくにあたり、送り手と受け手、さらに漫才における目的とその成否を明らかにしていくこととする。

漫才には演者（漫才師、おもにコンビ）と観客が存在する。演者が漫才の送り手であり、観客が漫才の受け手である。話し手・聞き手ではなく送り手・受け手とするのは、漫才が演者の対話によって観客に伝えられるという伝達形式をとることによる。この伝達形式にあつては、話し手・聞き手という概念は、演者同士の対話について割り振られることとなり、さらに観客が、演者同士の対話そのものに対する聞き手となる関係にある。それゆえに、単に演者を話し手と割り振ることは、漫才の伝達のありようを正確に表していないこととなるのである。

以上により、本稿ではより具体的に、演者同士の対話そのものが漫才を発信しているという意味で「送り手」、対話そのものを受信するという意味で「受け手」として定めた次第である。

では、送り手、受け手として割り振られた演者や観客は、どのようにコミュニケーションをとるかを以下に述べていこう。

1.1 演者（送り手）の意図

漫才の目的は、観客から笑いを得ることである。具体的に言えば、演者が観客にとって、可笑しみを覚えると思われる表現を行うことにより、観客が可笑しみの感覚に触れ、笑いや拍手などの反応を返すことを目的とするのである。

演者が特に観客の可笑しみへと訴える表現を、我々は一般に「ボケ」・「ツッコミ」と呼んでいる。それぞれの表現を概説すれば、以下ようになる。

・「ボケ」…いわゆる何らかの滑稽な意味を含んだことがらを伝えようとする表現

・「ツッコミ」…「ボケ」によって表現されたことがらを却下、もしくは修正しようとする表現

こうした二種の表現によって、演者は観客へ、可笑しみを感じた反応を起こすよう意図するのである。上記の二種の表現は、主に言語表現でなされるが、身体動作による表現もありうる。また、身体動作を伴った言語表現という場合もありうる。さらに、言語表現についても、単語レベル、文レベル、談話レベルのそれぞれにおいて、上記二種の表現が行われる。

演者はボケ・ツッコミの表現による意図が明確に伝わるように、自分たちの作品（以降、「ネタ」と呼ぶ）の世界を作り上げるためのやりとりを行う。この準備的なやりとりが観客に伝わることによって、演者のボケ・ツッコミの表現に含んだ意図が、効果を生みやすくなるのである。したがって、演者は、自分たちのボケ・ツッコミの表現が、ネタのどの部分にあっても明確に伝わるようにするため、まず、ネタの始まる段階において、観客の聞くための状態を整えるよう工夫することになる。ネタに入るまでの工夫は、観客への一礼、あいさつ、ネタとは特別な関係にない観客への発話といったものが挙げられ、これらは各年代の漫才コンビによってそれぞれ特徴がみられる。たとえば、下記⁽¹⁾、例1に示す中田ダイマル・ラケットのような、戦前～戦後すぐに活躍したコンビは一礼をするのみでネタに入る。

例 1：中田ダイマル・ラケット（ダイマル=D, ラケット=R）

（マイクの左右に立ち、同時に一礼。体をややマイクに向け、へその下あたりで、左手で右手を掴むように手を重ねる。ただし、重ねた手はすぐに解く。）

01 D：おい

02 R：なんや

03 D：朝から元気がないやないかきみ

中田ダイマル・ラケットは、言語表現ではなく、一礼と、いったんへそのあたりで手を重ね、すぐその姿勢を解くことで、ネタの開始を印象付ける。

一方、例 2 に示すように、テレビが普及するにつれ、番組出演で活躍したコンビは、一礼の後、さらにあいさつが入るなどによって特徴づけられる。

例 2：横山やすし・西川きよし（やすし=Y, きよし=K）

（マイクの左右で一礼）

01 K：ようこそいらっしゃいました

02 Y：はいどうもこんにちは横山でございま [す]

03 K：[に] しかわでございます

04 I：はいはいどうも

（マイクをはさんで向かい合う）

05 K：さあ今日はひとつたっぷりとやらせていただこう

例 1 と例 2 では（音声）言語表現の有無という違いがある。例 1 は、演芸場という観客の目の届く範囲ではその表現を受け取れるが、ラジオのような音声のみのメディアでは伝えることはできない。一方で、例 2 のようなあいさつが入ることは、音声によっても観客に伝えることができ、演者を直接見ることでできない受け手へも伝えることが可能である。

すなわち、ダイマル・ラケットの（非言語）表現が演芸場にいる観客への伝達とすれば、やすし・きよしの（言語）表現は演芸場の観客のみならず、音声によって届け様々な者も対象にすることができる伝達であるといえる。このような表現の差は、第2章に述べるように、演者の漫才を届けるメディアの変遷もまた、影響を与えるところと思われる。

こうした、漫才を始めるうえでの表現を行ったのち、さらに演者にとって重要なことは、観客に、積極的に漫才を聴いてもらうようにすることである。演者のネタを観客が聴き、解釈を行うことによって、ボケの滑稽味のある表現は、より効果的なものとなり、ツッコミの表現は、共感を呼ぶものとなる。

したがって、漫才の目的を達成するには、演者が観客の笑いを引き起こす意図だけでなく、観客が積極的に聴き、解釈を行うことを意図する、そのための表現や話題の工夫が必要なのである。具体的には、井上宏（2000：56）が述べるように、「日常生活で体験する」ことに、「言い回しの工夫」を加えてネタに仕立てていくことである。そうしたうえで、演者はボケ・ツッコミの表現によって観客の可笑しみの感覚へと訴え、笑いなどの反応が起きよう意図するのである。

1.2 観客の受取

演者は、観客から可笑しみの感覚に触れた反応があるよう意図して表現を行うのであるが、それに対して、観客は、演者の意図した表現が、自らの可笑しみの感覚に触れれば、笑いを返す。よって、常にそれぞれの表現に対して笑いの反応を返さねばならない義務はない。聞き方はもちろん観客の自由である。しかしながら、演者の表現のうち、ボケ・ツッコミの部分のみを聞いたとしても、演者の意図が明確には受け取れるとは限らない。むしろ可笑しみを見いだせずに、期待して演芸場に来た気持ちを無駄にしかねない。したがって、漫才において、観客にとっては自分たちの可笑しみを満足させるための受け取り方が重要となる。

すなわち、それは1.1にも記したとおり、観客が積極的に演者の表現を聞き、解釈を行っていくという面での、観客の協力である。演者による、ネタの世界を構築していくための表現を受け取り、各観客も、演者の表現する世界をそれぞれの解釈によって構築しようとするのである。ただし、それゆえに、観客によって構築される世界は、観客各個人の体験に基づいて行われるものだということを注意しておきたい。演者と観客がそれぞれ構築する世界がどの程度一致するかは、後に述べる漫才の目的の成否に関わるものである。

観客のこうした協力は、好意や関心として行うことであって、義務ではない。ゆえに、いかに演者のやりとりを終始聞いていたとしても、可笑しを感じなければ反応する必要はない。実際に、昭和初期における漫才では、ネタへの不満を直接、演者に発話することもあったという⁽²⁾。現在においては、ネタの進行に影響するような発話を演者に対して行うことは、暗黙裡に制限、もしくは禁止されている。その原因は、テレビなどのメディアによる漫才の作品化が挙げられるが、詳しくは第2章に述べる。

では、観客の協力を促す好意や関心の原因になるものはなにか、この問いは漫才と日常の言語生活のつながりを見るうえで重要である。はじめに少しふれたが、たとえば、大阪では演者の表現の受取について、観客は熱心である。井上宏(2000: 56)は、「大阪の人は、漫才を見て、これは真似が出来ると思えば、セリフを盗んで帰って、実際に使ってみたりする」と、大阪の日常生活における表現と漫才の表現の結びつきを指摘する。この場合、大阪では日常生活においても漫才の演者が行う表現を取り入れ、そのようなやりとりを醸成するための文化的背景があり、よって、観客が積極的に漫才を受け取ろうとする協力の原因になっている。

地域文化以外に挙げられることとしては、特定の年齢層、特に若者における演者への好意・関心によるものがある。金澤裕之・橋本直幸(2005)は、ダウントウンが広めたといわれる「いたい(性格が奇妙な人や、勘違いしている人に対する形容)」、「寒い(ギャグがつまらない、しらける)」

などといった語が、各大学のキャンパスことばとして使用されている実態を報告している。

以上のような協力の原因として挙げられるものは、演者の表現を日常へ取り入れるという点で共通している。すなわち、観客が演者のネタを受け取ろうと協力する原因は、観客の日常生活における言語生活への還元に基づくものだといえよう。

1.3 「ウケる」ことと「スべる」こと

これまで述べてきた演者の配慮と観客の協力があっても、漫才で常に目的が達成されるとは限らない。演者が笑わせたい意図をもってボケ・ツッコミの表現に至り、観客から確かな笑いの反応があるとき、これを「ウケる」という。すなわち、これは漫才における目的の達成であり、演者にとっての成功である。この成功は、笑わせる意図が伝わった場合はもちろんながら、演者の表現技術の見事な場合は、拍手すら起こる。まずは中田ダイマル・ラケットの例を見てみよう。

例3：中田ダイマル・ラケット（ダイマル=D, ラケット=R）

047 R：僕が風邪をひくまえに風邪薬のほうが先風邪ひいとんねん
（047 R「ほうが」あたりから D が前を向いて笑みを作りながら何かを指さすような動き）

048 A：笑い（049 D「きみが」の前まで）

049 D：（R を向いて）ふっ（h）きみが風邪ひく前に風邪薬が先風邪ひいとった

050 R：そうやがな

051 D：ふ（ん）でその風邪のひいた風邪薬に風邪のひいてない風邪薬を飲まして風邪のひいた風邪薬の風邪を治しといて風邪のひいた君が風邪の治った風邪薬 [飲んだら君の風邪が治る]

052 A：[笑い（051 D 重なり部分から 053 R「なんの」まで。拍手は 054

D 話初めまで)

上記 051 D において、ダイマルは、ラケットの発話した「風邪薬が風邪をひいた」という滑稽な内容に対し、「風邪薬の風邪を治すために、別の風邪薬を服用させて治癒させ、そのうえで完治した風邪薬をラケットが服用すればよい」という滑稽—そもそも風邪薬は風邪をひかず、もし風邪薬の効果がなかったのなら、別の風邪薬を服用すべきはずのところを、最初に服用した風邪薬にこだわり続けること—と、表現技術—風邪／風邪薬や、ひいた／ひいてないといった対比が表れる表現を繰り返し、それらを淀みなく発話すること—によって応え、観客の笑いと拍手が発生したのである。観客の可笑しみにどのように触れたかという点は、本稿では詳しく述べることはしないが、ともあれ、漫才の目的の達成は上記のような様相を見せる。

一方で、演者が笑わせたい意図をもって表現を行ったのにもかかわらず、観客の反応が乏しいとき、これを「スべる」といい、漫才における目的は未遂となり、演者にとっての失敗である。この「スべる」ことが、漫才のコミュニケーションにおいて特に重要である。

意図したものが伝わらないということは、いかなる要因によって起こるか。漫才の場合は意図や目的がはっきりしているため、その要因は大きく以下の三点になると考える。

【漫才における「スべる」要因】

- ① 演者側が意図したことに対する伝達内容、あるいは表現の不備
- ② 観客側の非協力的態度
- ③ 演者側の意図したことに対する伝達内容と、観客側の協力による解釈との不一致

①は、演者の漫才における表現技術の問題であって、表現におけるそもそものたどたどしさなどが挙げられる。②は観客としての協力が得られて

いないわけであるから、漫才を行う以前の、コミュニケーションを設定する時点での失敗である。1.2 にて記した、昭和初期における漫才への野次がこれにあたる。

③は、伝達内容が、観客の解釈によって意図したものとは異なるものとして受け取られた場合であって、不運なる失敗である。したがって、漫才において、演者の表現の努力や、観客の協力があつたとしても、伝達が必ず成功するわけではない。下記の例 4 では、引用部分において、一度も観客の笑いが発生していない。まずはそのやりとりを見ていただきたい。

例 4：DonDokoDon（山口智充=Y，平畠哲史=H）

（知名度を上げるためにも『徹子の部屋』に出演したいという話題）

01 Y：僕あの徹子さん役

02 H：はい

03 Y：で出ますんで

04 H：出るの

05 Y：徹子さん [一]

06 H：[いや]

07 Y：のとこをやりたいんですね

08 H：でも徹子さんいてますけどね

09 Y：（少し詰まった雰囲気。うつむき加減で首をひねりながら）まあそのうちね

上記において笑いが発生しなかった可能性は二点ある。

- I. 03 Y や 07 Y の、徹子役として山口が出演するということに対して、観客がボケの表現として受け取れなかった
- II. 04 H や 08 H の、平畠のツッコミの表現に共感できなかった

I. に関しては、山口の発話がボケの表現として受け取るために、平畠

がどのような発話を続けるかにもよるため、結局はⅠ、Ⅱ、ともに04 Hや08 Hの発話が問題の焦点になってくるように考えられる。いずれにしても、それぞれの表現が観客の反応を意図していなかったとは考えにくい。特に09 Yの山口の状態から、これは明らかに知れることである。

1.2で述べたように、観客は受け取りの際、自分たちの可笑しみを満足するよう、観客それぞれの解釈によって世界が構築されていく。しかしながら、各演者の漫才で意図した表現－すなわち観客から笑いなどの反応を得ようとした表現－が、観客の可笑しみの感覚に触れなかった場合、当然観客には反応する義務はなく、笑いは発生しない。

漫才の場合、観客の反応を作り出すために行う表現が、観客の解釈と観客の可笑しみの感覚にいかに関わるかが問題になるのである。特にボケの表現は、ある話題について、あえて滑稽な捉え方によってことがらを述べるため、観客の解釈によって期待したことがらと異なる場合は当然ありうる。そして、その異なりが可笑しみに結びつくかどうかは非常に複雑な問題である。ゆえに、漫才の目的の成否は、演者の意図に基づく表現と、観客の解釈と観客の可笑しみの感覚それぞれの組み合わせによって導かれるものであることを確認しておきたい。

以上、見てきたように、現在の漫才は、観客の可笑しみの感覚に触れ、笑いを発生させることをその目的とし、演者は目的達成の意図に基づいて表現を行い、ネタ開始時から、観客に積極的にネタを聴いてもらうよう配慮する。観客は、演者の表現の中で日常生活への還元が可能なものを見出そうとすることで、積極的に解釈を行い、可笑しみの感覚に触れれば、その反応として笑いを返す。しかしながら、演者と観客、双方の努力があったとしても、「ウケる」・「スべる」といったかたちで、漫才の目的の成否が分かれるといった事実が存在する。すなわち、表現に託される演者の意図と、それを受け取る観客の解釈および可笑しみの感覚の間で何が起こり、それぞれの結果へと至るかという問題が存在するのである。

では、演者・観客がこうした現在の関係になるまでに、漫才はいかなる変遷をたどってきたのかを見ていこう。

2. 漫才の歴史的変遷

2.1 伝達形式および伝達内容の変遷

2.1.1 「萬歳」から「万歳」

「漫才」はもともと平安時代の新年を言祝ぐ歌舞，すなわち「萬歳」に始まる。「萬歳」には、宮中に参殿して賀を祝う「御殿萬歳」と、庶民の家を一軒ずつ、玄関口を廻って行く「門萬歳」⁽³⁾があった。特に「門萬歳」は、一方（太夫）が賀をのべ、もう一方（才蔵）が滑稽な踊りを披露するか、鼓を打ってあいづちを行う形式をとっており、すなわち太夫・才蔵と呼ばれる二人の演者で行っていたのである。まずは、二人で伝達するという形式が古くから存在していたことに注意しておきたい。

「萬歳」の目的は新年を祝うことにあり、現在のように、観客の笑いのために話題や表現を工夫する「漫才」とは目的が異なる。また、「萬歳」の場合、演者がそれぞれの観客の生活空間へと向かい、そのうえで芸を披露するわけであるから、この点も、観客側がある決まった空間へと足を運ぶ「漫才」とは異なっている。

こうした「萬歳」は郷土の伝統芸能となり⁽⁴⁾、現在の「漫才」は「萬歳」を下地に、さらに明治中期ごろの軽口や掛け合い噺を発展させて成立することとなった。秋田実（2000：18）によると、掛け合い噺が実質的な漫才の素地であり、「漫才が今のような形と内容をそなえるようになったのは、明治の終わりから大正の初めにかけてである」という。玉子屋円辰によって「名古屋万歳」と命名された興行が、実質的な「漫才」の元祖であると秋田実は述べているが、「名古屋万歳」もまた、「萬歳」における太夫と才蔵の二人一組で行う形式をもっていたことが重要である⁽⁵⁾。すなわち二人一組たる形式は、受け継がれたのである。ただし、まだ「万

歳」⁽⁶⁾と呼ばれていた大正初期から中期にかけては、音曲的要素が強く、三田純一（1993：70）が、

「万歳とは鼓を持って数え唄をうたい、張り扇で相手の顔をピシヤリと叩くもの」という当時の常識は、なにも芸界にかぎったことではなく客もまたそう思っていた。

と述べるように、むしろ音曲あつての演芸であり、そうした認識が演者・観客の双方にあったことがわかる。また、伝達内容は、問答、「～節」に民謡を取り入れるなど、音曲中心ながら芸としてのめまぐるしい変遷が見られる。では、そうした変遷にあつて、いかなる話題が伝えられていたか。たとえば、太夫・才蔵の行う歌に“なかなか”というものがある。（三田純一（1993：33）によってその一部を下記に引用する。

小便するにも上、中、下。三段四段もある。十七、八の別嬪さん、小便する音聞いたなら、松虫、鈴虫鳴くように、ちんちろりんかこんちろりんと、こきなさるではないかいな。奥さん方の小便する音聞いたなら、唐物屋へ入ったように、縹子（しゅす）、緞子（どんす）、羽二重（はぶたえ）、縮緬（ちりめん）、呉縞（ごろ）、呉縞（ごろ）と、こきなさるではないかいな【ふりがなは原文のママ。以下、略】

上記のような作品はまさに猥談であり、『上方演芸大全』（2008：35）にて織田正吉が記すところによれば、

猥談や春歌が万才小屋という隔離された空間で演じられていたと思えばよい。

とのことで、むしろ演芸場という「隔離された空間」であればこそ、任意に制限されたジャンルの内容を伝えることが許容されていたともいえる。さらに、『上方演芸大全』（2008：16）にて織田正吉が記すところから、この傾向は「万歳」と名のつく時代を通じて変わらなかったことが読み取れる。

万歳はのちに興行化され、笑いの演芸に変化するが、才蔵役のふりまく笑いの猥雑なことはエンタツ・アチャコのコンビが出現するまで変

わらなかったのである。

すなわち「萬歳」から「万歳」への変化にあつては、演芸の目的が祝賀から娯楽へと変化し、伝達内容が言祝ぎから音曲中心の滑稽な話へと変化していったものの、「隔離された空間」ということも含めて、伝達の対象はまだ限定的であつたといえよう。

2.1.2 「万歳」から「漫才」

昭和初期に横山エンタツ・花菱アチャコ（以降、「エンタツ・アチャコ」と表記する）によって、音曲に付随する芸ではない、対話による話芸が成立し、「万歳」はさらに「漫才」へと変わって現在に至る⁽⁷⁾。「万歳」から「漫才」への変遷は、音曲的要素が主であつた伝達から、演者の言語的やりとり、すなわち言語表現を主とする伝達へと変化した、まさに転機といえる。特に、これまで特定の観客層に対して向けられていた話題にも変化があつたことが、秋田実（2000：75）に述べられている。以下に引用する。

その漫才の特徴は、それまでの猥雑な、時には卑猥きわまる笑いがなくなつて、かわりに誰が聞いても安心して笑える“無邪気さ”が中心になってきたことである。

ここで、伝達の種類・内容が変化した中で、現在の漫才に至るまで「萬歳」における“二人で行う”形式が保存されていたことを注目したい。伝達内容・手法が変わっていったにも関わらず、太夫・才蔵の“二人で行う”形式が保存されていることはどのような意味を持つか。この疑問に一つの回答を与えるのが柳田國男（1979 [2006]：15）であり、笑話の形式に対して以下のように主張している。

一段と顕著なる約束は、二人連れということであつた。即ち一方がしこじる時には他の一方は批評家となり、もしくは少し悪意のある観察者の地位に立つこと。これは古今東西を一貫した一種笑話の格調、フォルミュルともいふべきものである。

柳田國男は、「二人連れ」を笑話のフォルミュルと述べ、伝達における象徴的形式として認めている。この主張は、現在の「漫才」において、二人一組を基本とし、三人以上の漫才が、特殊なものだという印象を受けていることにも合致している。「漫才」を伝えるうえで、また受け取るうえでも、二人一組が「漫才」の象徴的形式として認識されたことを示すものとする。

なおここで、エンタツ・アチャコによって成立した伝達の形式をもう一つ挙げておきたい。秋田実（2000：79）によれば、「舞台の前面に二人の人間が立ったままで話をしているという漫才の形式」を始めたのはエンタツ・アチャコであるという。この形式もまた、彼ら以降、現在に至るまで受け継がれることとなった。エンタツ・アチャコの昭和初期からの活動を含め、現在まで80年ほど変わらず受け継がれていることを考えれば、「漫才」の象徴的形式として認識されたと考えてよからう。

さて、さらなる「漫才」の変化を示すものとして、役割固定から役割変化へ、すなわち太夫・才蔵の役割が演者の一方に固定されない「二人連れ」が現れたことを挙げておきたい。柳田國男の言葉を借りれば、一方が常に「しくじり」、一方が常に「批評家」である形式から、二人とも、時にはしくじりもするし、批評もするという形式へと変化したのである。秋田実や相羽秋夫、および『上方演芸大全』では、この形式の元祖を横山やすし・西川きよしとしているが、この主張の是非はのちの機会に譲る。むしろ、確立したのが横山やすし・西川きよしであるという意味で表現したのだと解釈するのが妥当かと思われる。本稿では現在の「漫才」への変化のひとつとして挙げるにとどめたい。役割が必ずしも一方に固定されないという形式は、現在、漫才を行う演者に大きな影響を与えており、演者二人の役割が入れ替わることは、いわゆるボケ・ツッコミの表現と相まって、「漫才」を新たな形式へと導いている。

以上、特に「漫才」への演芸の形式、および内容の変遷をふまえて、現在の「漫才」の伝達形式の特徴をまとめると以下になる。

【漫才の伝達形式の特徴】

- ・二人一組を基本とし、対話（すなわち言語表現）を中心とした形式で行われる
- ・演者は、舞台前面にて立ったまま話をする形式が、基本とされている
- ・しくじる役と批評する役があり、それぞれの役は必ずしも演者の一方に固定されているわけではない

以上は「漫才」全般にわたる特徴であり、世俗的には演者の手法により、いくつかの種類に分かれているが、「漫才」としての分類はいったん置いておく。

次に、演者と観客の関係について、その変遷を見ていく。

2.2 演者および観客の変遷

ここでは、演者と観客がどのように関わってきたかを見ていきたい。そもそもの「万歳」の様子に関して、秋田実（2000：38）の述べるところによれば、

舞台と客席の間に境目がなく、漫才さんはお客と気楽に世間話をしていたのである。そんな親近感が、太夫・才藏の名古屋万歳が生まれた瞬間から、その形式の中にあった。

とあり、またさらにそのときの様子を秋田実（2000：45-46）で述べている。

戦前からのファンらしい。二人が昔話をなつかしんでいるのを、お客たちはしばらくの間楽しそうにながめていた。今ではこんな光景は珍しいが、昔はザラで、いつでも舞台と客席が話をしていた。

とある。すなわち、「漫才」の素地となる「万歳」においては、演者と観客の社会的立場の区別がはっきりしたものではなかったことが読み取れ、それゆえに演者と観客が「気楽に世間話」を行える環境にあったのである。この点は現在の漫才と比べ、演者・観客、それぞれが社会的立場の違いをはっきり認識している状態と異なっている。

さらに、「万歳」にあって、「舞台と客席が話をしていた」という事柄は重要である。というのも、1.2で述べたように、現在の「漫才」では、観客が、進行に影響する発言はしないよう、暗黙裡に認識されているからである。「万歳」では、演者と観客が世間話を行っていることも許容され、またそうした世間話も「万歳」の一部として成り立っていることがうかがえるのである。

ここで、現在の「漫才」において、演者の側からは観客へ発話を行うことが確認されているので、その例と比較してみたい。例は梅本仁美(2007)により、以下に引用する。

例5：(梅本仁美(2007) [データ2] より抜粋。会話の番号は梅本の資料どおり、記号などは本稿の形式に改める)

中田カウス・ボタン (カウス=K, ボタン=B)

47 K：僕なんかあかんたれや [もう侘しいわーもう。

48 B： [なんでー。

49 B：何が侘しいねな。

50 K：漫才やめて昔の仕事にもどるゆうたかてー。

51 B：何？

52 K：外務省には返してくれへんしー。

53 A2：[いや。

54 A：[笑い

55 K：(A2に向かって) 何がいややねん／

例5は、53 A2における、観客が口をついて出た評価を55 Kにおいて演者が拾い上げたものである。この、演者と観客が直接話をするという行為の部分だけを見れば、先ほどの「万歳」における現象を考えれば、全く新しいことではない。ただし、コミュニケーション、および演芸としての相違として、当時の「万歳」では、観客と「気楽に世間話」をすることも

「万歳」の一部であり、世間話も含めた観客との関わり全てが「万歳」のうちに入っている。このことは、現在の「漫才」とは異なった意味合いを持っているのである。

「万歳」と「漫才」の関わり方の相違として、横山やすし・西川きよしの例を見てみたい。次に挙げる例6は、横山やすしと西川きよしがコンビの復活公演として行ったもので、ネタを披露する前にセレモニーが行われていたこともあり、1.1における例2のような開始の工夫が行えない状況となっている。

例6：横山やすし・西川きよし（やすし=Y，きよし=K）

※西川きよしが議員当選後、久しぶりの復活公演として行われたもの

※演者は舞台にあって、観客から次々に差し出される花束を受け取りながら、漫才を始める機会をうかがっている。

01 K：いやあずいぶんとお久しぶりでございます

02 A1：ひさしぶりやなー

03 Y：(h) おっちゃんチャックやで

04 A：笑い(05 Y「漫才始まったら」まで)

05 Y：漫才始まったらチャックチャック

06 A：笑い(07 K「おっちゃんあの」まで)

07 K：おっちゃんあのくれぐれも怒らさんようにたのんまっさ

08 A：笑い(09 Y「であの」まで)

09 Y：であのわしゃあね

10 Y：わしゃわしゃいうてるけど

11 A1：ボートもうかりまっか

12 Y：でもうからんちゅうねん

13 A：笑い(14 Y「銭ばっか」まで)

14 Y：あれはもったっても銭ばっか出ていくねんあほやなあ

15 A1：(拍手)

16 Y：だから借金まみれて（A 1 を指さしながら）いらんこといわすな

17 A：笑い

例 6 は、観客のほうから積極的に演者に話しかけていることがわかる。14 Y や 16 Y にて、横山は観客と会話を行っているが、03 Y や 05 Y に見えるように、「漫才」の進行においては、観客の発話が制限されることを示している。すなわち、例 5、および例 6 に見られるような、現在の「漫才」における関わり方は、ネタとしての進行を阻まない限りで、演者側から行われる行為であり、「漫才」という演芸の一部として、演者と観客が直接話をすることが含まれているわけではないのである。

話を再び「万歳」の時代に戻そう。演者と観客が気楽に世間話を行えるという状況の中で、砂川捨丸がそれまで着流しであった服装を、紋付き・袴姿に改め、この変化に応じて女性演者の服装は裾模様と決まった。秋田実（2000：59）が述べるように、服装の変化によって、「舞台と客席のけじめをはっきりさせる」意味を持たせたのであった。ただし、続く秋田実（2000：60）の引用にもあるとおり、砂川捨丸による服装の変化は、伝達に対する効果として、一時的なものであることがうかがえる。

これから演芸をやるという意味でその服装は目立ったし、やり始める
と単なる男と女に見えてきて、それからは二人の話次第で、改めてお
客にどうにでも見えてくるという服装であった。

上記から察せられることは、演者が紋付き・袴姿で舞台に立つことが、漫才の開始であるという演芸の時間的区切りと、漫才開始時における演者・観客の社会的立場の区別を明確に認識させたということである。ただし、「やり始めると単なる男と女に見え」、「それからは二人の話次第で、改めてお客にどうにでも見えてくる」という記述から、このときの服装の変化による社会的立場の区別がはっきりと伝達されるのは、あくまで開始時のみに限定されると考えることができる。

エンタツ・アチャコは、洋服（背広）を着ることにより、観客とのさら

なる区別をはかった。様々な、そして確かな変化を創造したエンタツ・アチャコはまさに画期的な演者であったといえる。特に、洋服への服装の変化は、秋田実（2000：78）の述べているように、

舞台の上に立っているのは仲間ではなく、二人の芸人が世間話という形式で演芸をやっている

と、観客の認識をはっきり変えることになったのである。すなわち、演者の行っていることは、演者二人で行う世間話形式の演芸であることを、観客は認識することとなり、現在の「漫才」におけるそれぞれの立場の認識、そしてそれぞれの立場としての関わり方が作られていったと考えられる。観客の認識の変化は、観客層の変化と関連している。2.1.1で挙げたが、「万歳」の時代には、『上方演芸大全』（2008：35）にて、織田正吉が記すように、

猥談や春歌が万才小屋という隔離された空間で演じられていたと思えばよい。客は全部が男性であった。

といった状況にあった。しかし、エンタツ・アチャコによって開拓された、「誰が聞いても安心して笑える」話題による、「漫才」へと変わること、様々な層の観客が関わるようになったのである。このことは改めて確認しておくべきであろう。なぜならば、観客層の拡大は、漫才と日常生活をより結びつける機会となったからである。秋田実（2000：169）は以下のように述べる。

当時漫才さんは自分で気がついていなかったが、みんなでいっしょになっていろいろの新しい笑わし方をつくり出していたのであった。ふだんなにげなく使われている言葉やいい回しが、舞台の上で加工されて、仕上がった言葉やいい回しはまた新しくふだんのくらしの中にもどって行った。

言語表現について、日常生活から漫才へと取り上げられ、加工された表現が再び日常生活へと戻るというこの現象は、井上宏（2000）にて確認したような都市文化的背景ももちろん、「漫才」としての伝達形式が確立さ

れ、「誰が聞いても安心して笑える」話題が扱われるようになったことが結びついて生じたのである。

さて、再び演者と観客の関わりが変化したのは、1970年代におけるテレビ放映による漫才ブームである。このブームにおける演者と観客の関係は、漫才という演芸によって結びついてたのか疑問視される。『上方演芸大全』（2008：65）にて織田正吉は、

演芸場が演芸の軸であった時代には、中高年層の多かった観客が、ザ・マンザイブーム以降は女子中高生が多くなり、漫才師はアイドル化した。

と述べ、また、三田純一（1993：301）にも、

ファンである中高生の多くは、漫才を聴きにくるのではなく、ザ・ぼんちを、あるいは紳助・竜介を見にやってくるのであった。

として、関係の変化を主張している。ここで危惧されることは、漫才におけるコミュニケーションが、観客が望んだ演者に会うという行為で完了し、言語的なやりとりによるものはないという結論を導いてしまうのではないかということなのであるが、三田純一（1993：300）には上記の現象を以下のように分析している。

彼らのネタはいわば“落ちこぼれ”の体験談であり、反抗の叫びであった。（中略）“落ちこぼれ”という実体そのまま舞台に立つのである。そしておなじ体験を持つ若者たちが客としてファンとしてその周囲に群集する。

演者と観客の関係は、過去の「万歳」における演者と観客の关系到似ているようにも思われるが、「同じ暮らしをしている者同士」というよりは、「同じような暮らしの体験がある者同士」である。したがって、現在の演者と観客という社会的立場の違いははっきりと認識されており、そのうえで観客は、自分と同じような体験を持つ演者へと、積極的に関わっていくことになる。

この場合の演者と観客の関係は、観客の、演者が行う演芸への関心では

なく、演者そのものへの関心によって成り立っている。特にこの時代の関係性について、観客として「おなじ体験を持つ若者たち」がファンとして集まることは、演者を自分たちの体験や生活の代表として、関係づけていると考える。1.2で金澤裕之・橋本直幸（2005）が報告しているように、演者の発話したことばが若者たちに広まっていることは、その証拠といえよう。

以上見てきたように、演者と観客の関係の変化は、社会的立場をそれぞれがどのように認識するかという変化であるが、やはり「万歳」の時代において「気楽に世間話」ができたことは重要である。1.2で述べた、観客による漫才の受け取りに際しての協力が、演者の表現を日常生活に還元するところに原因があるとしたが、そうしたことを観客が望む背景には、日常生活と地続きであった「万歳」の時代において、演芸よりも世間話の延長たる認識が根底にあると考える。

2.3 メディアによる漫才の変遷

「お客と気楽に世間話」を行う「万歳」から、舞台と観客が区別されるようになった「漫才」。しかしその後、大正14年からラジオ放送が始まって以降は、ラジオにおける漫才、すなわち、目の前にいない観客へ向かって漫才を行う状況が、演者のやり方に大きく影響を与えた。のちに現れる、テレビによって漫才を見る観客と併せて、まさに漫才の行われている場にいるわけではない観客のことを、漫才の「視聴者」と呼ぶことにする。視聴者への漫才の放送は、その場で観客の反応が得られない状況がゆえに、ネタをいかに伝達するかということが、メディアにおける演者の課題となったと思われる。

演者の伝達を変えていったのは、台本の存在である。すなわち、世間話のように反応を含めて行うのではなく、一方的な伝達によってネタを伝える意識である。さらに、ラジオでの漫才の発信が行われるようになったことでおこった重要な変化として、ラジオ放送で使われていたマイクが、漫

才を行う演芸場にも置かれていったことを特筆したい。舞台でただ二人並んで立つだけでなく、マイクが置かれたことによって、演者の漫才への意識、そして漫才のやりとり、特に言語表現、および言語付随動作が組織立っていったのである。

したがって、メディアによる伝達形式の変化において、センターマイクが演芸場に設置されていった時代は、特に重要な転換期であったといえる。当時の様子として、以下に秋田実（2000：216-217）の文章を引用したい。

拡声機は、小さい常打ち小屋ではそんなに直接の効用はなかったが、別の意味があった。そのころには、まだラジオ放送に出演する機会のない漫才さんが大勢いたが、それらの漫才さんに拡声機という機械がふしぎな作用をしたのである。初めて拡声機の前に立った漫才さんは、やがて自分に訪れるラジオ放送の機会、その場面を想像して、ラジオ放送のテストのような希望的錯覚を与えたのである。みな緊張して、話題の内容やしゃべることばが改まり、聞き苦しい部分的なネタが目に見えてへって行った。そんな意味で、拡声機は全般的な内容の向上に目に見えない役目を果たしている。

マイクを演者が意識したことは、演者が視聴者を意識することにつながり、すなわちそれは演芸場の観客のみならず、時間や空間を超えた新たな立場の受け手への、漫才の伝達が始まったといえる。1.1の例1、例2で挙げたような表現の違いは、新しいメディアとそのメディアで使われる装置が置かれることにより、変わっていったものであろう。

さて、現在は、ラジオで漫才を発信するよりも、テレビやDVDによる視覚的効果を伴ったメディアによって、演芸場での漫才を視聴者へ伝達する形式をとることが主流となったが、それでもセンターマイクは変わらず舞台中央に設置されることになっている。元来、ラジオ放送の収録の用途として設置されたセンターマイクが、より効率的に収録できるマイクが開発されているにも関わらず舞台に存在する、このことはセンターマイク

が、これまでの目的ではない新たな役割を持って存在することを表しているのである。すなわち、メディアのための装置から、“演者が今から行う演芸は漫才である”ということを示す、舞台装置としての役割である。センターマイクという舞台装置の役割は、先に述べた漫才の伝達形式の特徴に合流して、さらに漫才の象徴として挙げられるものになっているといえよう。

以上を通じて漫才の変遷を見てきた。漫才は伝達内容、伝達方法を変えてきたわけであるが、その中で変わらず受け継がれた形式と、メディアによって新たに加わった特徴があることを改めて確認しておこう。正確には、演者と観客によって認識された形式といったほうがよいと思われる。認められる形式としては以下の3点である。

【現在における漫才の形式】

- ① 二人一組を基本とし、しくじる役（才蔵役・ボケ役）と批評する役（太夫役・ツッコミ役）が存在する
- ② 観客の前に並んで立ち、漫才を行うことを基本とする
- ③ 舞台中央にセンターマイクが配置される。

こうした形式を認識の基として、演者の表現や観客の受け取りが傾向づけられてくると考える。さらなる表現考察を次の機会に提出する予定である。

3. おわりに

本稿では、漫才をコミュニケーションの観点から考察することで、送り手としての演者の意図と、受け手としての観客の受け取りの関係を見た。演者は自分たちのネタを聴いてもらうために、日常生活の体験に根ざした題材を取り上げる。さらに観客の可笑しみの感覚に触れることを意図して

言い回しを工夫し、ボケ・ツッコミと言われるそれぞれの表現へと結実させる。一方で観客は、演者の表現を日常生活へ取り込み、還元しようとする態度をもって、積極的に演者の表現を解釈していく。しかしながら、演者の意図した表現は常に観客の可笑しみの感覚に触れるわけではなく、演者の意図と観客の解釈の不一致などによって漫才の目的が達成できないこともあり、演者の意図と観客の解釈、さらに観客の可笑しみの感覚の組み合わせによる「ウケる」・「スべる」の複雑な問題があることを示した。

一方で、これまでの漫才の変遷を辿り、二人一組で行う形式が、漫才の源流たる「萬歳」から受け継がれたものであり、現在において象徴化されていることを述べ、エンタツ・アチャコによる伝達形式と合わせて、漫才の伝達形式の特徴をまとめた。

「万歳」から「漫才」における変化では、「隔離された空間」における限られた観客層を扱う状況から、誰でも安心して笑える話題を提供する状況へと変化した中で、演者と観客の社会的立場の認識による関わり方も変化していったことを述べた。

さらにメディアによる伝達形式の変化によって、演芸場に存在する観客ではない、視聴者というさらなる受け手の存在を確認し、新たな受け手への伝達のために使用されるセンターマイクという装置が、演者の意識や表現形式を変えたことを挙げ、さらに現在では漫才を表す舞台装置として機能することを述べた。

漫才におけるコミュニケーションが行われるその前段階において、当事者の認識には、それまでの様々な要素の積み重ねがある。こうした積み重ねによって言語表現が生まれることを、我々は見過ごすべきでないと考える。笑いを誘う言語表現が生まれたときに、これらの積み重ねがいかに作用していくのかを示していくことが、今後の研究の課題である。

注

- (1) 例文における記号について。

例 3, 例 5, 例 6 において, 発話番号の後ろの A は観客 (= Audience) を表す。例 5 の 53 A 2 や, 例 6 の 02 A 1 など, ある個人の観客を指す。発話途中に見える [] は, [] 内の発話がひとつ前の発話と音声上重なっていることを示す。

- (2) 長沖一 (1978: 46) 「とにかく今までの萬歳がやったことのない喋り漫才をやってみようということにしました。しかし, さんざんだしたわ。ことに新世界なんかでは, 唄をうたえ! やめてしまえ! 引っこめ! 野次りたおされどおしだしたわ (後略)」
- (3) 「門萬歳」の語は相羽秋夫 (2001) によった。「門付け万歳」とも呼ばれる。
- (4) 「萬歳」について, 現在残っているものとしては, 江戸時代より始まった「三河万歳」があり, 保存会により伝えられている。
<http://anjomikawamanzai.sakura.ne.jp/contents/katsudou.html>
- (5) 秋田実 (2000: 19) 「その人は鶏卵の取り引きでたびたび愛知県の方に行っており, 三河万歳をよく知っているのでそれから思いついて太夫・才蔵の形をかりその新しい興行を「名古屋万歳」と命名して天満天神さんのそばの小屋で発足した」
- (6) まんざいの区別は, 表記 (特に「萬」と「万」, 「才」と「歳」) が文献によって異なるため, 本稿では秋田実 (2000) に従い, 「萬歳」・「万歳」・「漫才」と表記する。
- (7) 「万歳」を「漫才」という名称に変えたのは, 秋田実 (2000) や相羽秋夫 (2001), 『上方演芸大全』 (2008) では, 吉本興業の橋本鐵彦であるという。経緯について, 詳しくは各著書を参照されたい。

引用文献

- 相羽秋夫 (2001) 『漫才入門百科』 弘文出版
- 秋田実 (2000) 『大阪笑話史』 編集工房ノア
- 井上宏 (2000) 「大阪の笑いの秘訣」『言語』 Vol.29 No.1 大修館書店
- 梅本仁美 (2007) 「パフォーマンスによる「オーディエンス」の位置づけー漫才のデータ分析よりー」『言語と文化の展望』 英宝社
- 金澤裕之・橋本直幸 (2005) 「漫才の言語特徴」『言語』 Vol.34 No.1 『上方演芸大全』 (2008) 創元社
- 長沖一 (1956) 「漫才のおかしみ」『言語生活』 59 筑摩書房
- 三田純一 (1993) 『昭和上方笑芸史』 學藝書林
- 柳田國男 (1979 [2006]) 『不幸なる藝術・笑の本願』 岩波書店
- (きよはら ひろと・関西学院大学大学院文学研究科研究員)